

# LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS COMO FUENTE DE DATACIÓN MUSICOLÓGICA: VICENTE MARTÍN Y SOLER ENTRE EL ANTAGONISMO DE LOS LITERATOS ALEXANDER JRAPOVITSKY E IVÁN KRILOV

VERA FOUTER

Doctora en Musicología por  
la Universidad de Oviedo

## RESUMEN

La primera estancia en Rusia del compositor valenciano Vicente Martín y Soler entre 1788-1794, y su labor como maestro de capilla de la corte de Catalina II le llevó al abandono de la ópera *buffa* italiana en beneficio de un género lírico aún en proceso de formación, el de la ópera cómica rusa. Su segunda ópera rusa, *Pesnolubie* [Melomanía], desata una polémica entre su libretista, A. Jrapovitsky, y el literato ruso I. Krilov, en *El duende de los espíritus*, publicación periódica contemporánea. Teniendo en cuenta que esta fuente es la que permite establecer la fecha de estreno de *Pesnolubie*, su análisis presenta gran interés. En este trabajo expondremos tanto la revisión crítica del texto como el estudio de los factores que lo motivaron, así como la manera en la que afectó a la vida escénica coetánea. Aportaremos también la opinión de la bibliografía rusa de los siglos XIX y la primera mitad del XX sobre dicho texto.

PALABRAS CLAVE: Vicente Martín y Soler, Alexander Jrapovitsky, Ivan Krilov, ópera cómica rusa, *Pesnolubie*.

## ABSTRACT

The first stay in Russia, between 1788-1794, of the Valencian composer Vicente Martín y Soler, and his work as *Kapellmeister* in the Court of Catherine the Second, guided him to abandon the Italian *buffa opera* in favor of a lyric genre in training, the Russian comic opera. His second Russian opera, *Pesnolubie* [Melomania], unleashes a controversy between the librettist, A. Jrapovitsky, and the Russian writer I. Krilov, in *El duende de los espíritus*, one of the contemporary periodical sources. Bearing in mind that this source is the one that allows to found the premiere date of *Pesnolubie*, his analysis presents great interest. In this paper we will present the critical review of the text and the study of the factors that motivated it, as well as the way in which it affected the contemporary stage life. We will also provide the opinion of the Russian literature of the 19<sup>th</sup> and the first half of the 20<sup>th</sup> centuries about this source.

KEYWORDS: Vicente Martín y Soler, Alexander Jrapovitsky, Ivan Krilov, Russian Comic Opera, *Pesnolubie*.

La investigación que hemos llevado a cabo a lo largo de los últimos años, ha abordado uno de los aspectos menos conocidos de la carrera del compositor valenciano Vicente Martín y Soler (1754-1806): su estancia en la corte rusa de Catalina II<sup>1</sup>. A este tema aportamos nuevos hallazgos

<sup>1</sup> Los resultados de estas investigaciones han sido plasmados en la tesis doctoral inédita *La estancia en Rusia del compositor Vicente Martín y Soler (1754-1806). Nuevas aportaciones musicológicas*, defendida en la Universidad de Oviedo en febrero de 2015. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10651/31048> (última consulta el 4 de julio de 2017).

y revelamos datos valiosos, anteriormente desconocidos por la musicología occidental como el que trataremos en los epígrafes siguientes: la ópera rusa *Pesnolubie* [Melomanía] (1789-90) como nexo entre el compositor valenciano y uno de los literatos y críticos rusos más destacados de los siglos XVIII y XIX, Ivan Krilov (1769-1844), autor de una célebre colección de fábulas, un número importante de obras teatrales y una profusa y polémica actividad en el seno de varias editoriales periódicas rusas del momento.

Martín y Soler llegó a la capital de la Rusia de Catalina II en el verano de 1788, invitado en calidad de Maestro de Capilla de la Corte. Se trataba de un cargo codiciado, que previamente había sido ocupado por algunos de los grandes maestros que triunfaron internacionalmente con sus óperas italianas, como Giovanni Paisiello, Giuseppe Sarti y Domenico Cimarosa, este último aún con contrato en vigor a la llegada del español. A pesar de la falta de un contrato oficial con la Dirección de los Teatros Imperiales –firmado, finalmente, en octubre de 1790–, Martín y Soler fue el destinatario de los encargos compositivos de la propia Catalina II, soberana que junto a sus destacadas iniciativas reformistas y su astucia diplomática, poseía otras muchas virtudes entre las que se encontraba su pasión por la literatura y las artes. Así, además de ser la autora de numerosas obras literarias moralizantes y crítico-satíricas, la emperatriz fue artífice de cinco óperas cómicas rusas y una representación histórica, todas ellas puestas en música por compositores nacionales y foráneos eminentes traídos a la corte, entre ellos Vasili Pashkevich, Evstignei Fomin, Ernest Wanzura, Giuseppe Sarti, Carlo Canobbio y el propio Vicente Martín y Soler.

Al español le fue encomendada la composición de música para dos óperas con libreto de Catalina y de su secretario, Alexander Jrapovitsky, a quien le fue conferido el honor de elaborar los versos de *Gorebogatir Kosometovich* (1789) y *Fedul s detmi* (1791). Entre medias, el mismo Jrapovitsky, conocedor de su valía artística, le propuso poner en música su propia ópera, *Pesnolubie* (1789-1790). Cabe señalar que Jrapovitsky, además de ocupar un lugar próximo a la emperatriz, entre 1789 y 1791 encabezó junto con el Secretario de Estado, Piotr Soymonov (1737-1800), la Dirección de los Teatros Imperiales. Y precisamente su actividad en este cargo provocó una disputa desarrollada en terreno literario, en la cual se vieron involucrados Martín y Soler y *Pesnolubie*, cuestión que abordaremos a continuación. Pero antes, dediquemos unas líneas a la obra en sí.

La temática de la ópera cómica en tres actos *Pesnolubie* [Melomanía] entronca con la censura del italianismo presente en los círculos aristocráticos rusos del último tercio del siglo XVIII e inicios del XIX<sup>2</sup>, y concretamente contra el italianismo desmedido de un personaje determinado, el conde Pavel Skavronskiy (1757-1793), noble que pasó a la historia rusa por su obsesión por la ópera italiana<sup>3</sup>. Cabe señalar que, no tratándose de un fenómeno estrictamente ruso, el italianismo obedecía a las modas imperantes en la Europa de este período, siendo, por el contrario, reprobada por Catalina II, cuyo interés se centraba en el afianzamiento de los elementos nacionales de acuerdo a su política de fortalecer la imagen de Rusia de cara a las potencias occidentales. De esta manera, la elección de este tema pudo obedecer en Jrapovitsky a una búsqueda del reconocimiento de la corte y de la propia emperatriz; con esta finalidad, desarrolló el libreto en la dirección que la soberana ru-

<sup>2</sup> A este respecto cabe señalar otras obras del teatro lírico ruso de orientación argumental análoga, como es el caso de la ópera *Lubovnaya Pochta* (1806) de Shajovskoy y Cavos.

<sup>3</sup> Vladimir Mijnevich: *Ocherki istorii muziki v Rossii* [Ensayo sobre la historia de la música en Rusia], San Petersburgo, Muzikalnoe Izdatelstvo, 1879, pp. 267-268.

sa le había marcado en sus propias óperas: a través de un argumento cómico-satírico, combinado con la concepción musical bufa italiana para subrayar los aspectos paródicos. Así, puede apreciarse una curiosa paradoja en *Pesnolubie*: se critican las modas foráneas empleando un modelo literario-musical italiano. El resultado es una obra cuyo contenido argumental y musical entronca con los gustos de la misma aristocracia a la que el libretista pretendía ridiculizar.

La obra narra la historia del terrateniente Modesto/Melodista, tan obsesionado por la ópera italiana que obliga a sus sirvientes a expresarse a través de recitativos y arias. Por si fuera poco, sustituye los nombres de éstos –sus criados–, los de sus propias hijas y el suyo propio por términos musicales<sup>4</sup>. Desea, incluso, casar a una de sus hijas con Tenori, el hijo de su vecino que ha llegado de Italia, clara alusión a la “invasión” de cantantes italianos en todas las cortes europeas contemporáneas. Y a su vez, un joven noble de la zona, Ruslán, se enamora de la menor de ellas, Allegra, aunque por motivos incomprensibles no se atreve a pedir su mano. La ópera termina con un final feliz, celebrando las próximas bodas de Adagia con Tenori y Allegra con Ruslán, con el augurio de que cada pareja engendrará muchos niños músicos.

Se trata, por tanto, de un argumento sencillo y carente de originalidad, pues traslada a Rusia una situación ya reflejada en otras óperas cómicas europeas de este período, con un número reducido de personajes, entre los que se puede diferenciar dos grupos: los de alta extracción social –el melómano Melodista, sus hijas y los novios de éstas– y los personajes de extracción social servil, en boca de los cuales, curiosamente, el libretista pone los diálogos más juiciosos, en contraposición a los primeros, cuyas banales preocupaciones los desconectan por entero de la realidad.

La música compuesta por Martín y Soler, en su habitual estilo ligero y elegante, de raíz italiana, resultó muy apropiado para el libreto, con el que conforma una unidad<sup>5</sup>. En *Pesnolubie*, los protagonistas adquieren los rasgos musicales propios de la ópera bufa italiana, recurriendo a parejas contrastantes de personajes –las hermanas, sus novios, los criados– y al bajo bufo –Melodista, el noble obsesionado por la música<sup>6</sup>–, para el papel protagonista. El musicólogo Boris Volman, destaca la labor del valenciano en cuanto al tratamiento de los personajes pertenecientes a la clase servil, tratados con gran simpatía y en tonalidades menores, lo que a nuestro entender puede interpretarse como un reflejo de la mentalidad occidental de Martín y Soler, el cual no debía comulgar con la desigual organización social rusa, que, aunque se omite por completo en el libreto, debió producir una honda impresión en el compositor.

Asimismo, resulta interesante observar cómo el valenciano retomó en esta ópera los intentos de introducir material popular ruso mediante una reelaboración propia de varias canciones de baile<sup>7</sup>, encuadradas dentro de una serie de tres aires de diferente procedencia nacional, entre las que

<sup>4</sup> De esta forma, el noble Modesto se autodenomina Melodista, renombra a sus hijas Agafia y Agrafena como Adagia y Allegra, mientras que los siervos Proshka y Avoska pasan a llamarse Primo y Secondo.

<sup>5</sup> Manifiesta una clara oposición a la discordancia libreto-música de su primera ópera rusa, *Gore-bogatir Kosometovich* (1789) cuyo texto fue creado a modo de una fábula popular de tipo satírico pero con música estilísticamente entroncada con la ópera bufa italiana, con la salvedad de tres melodías populares rusas introducidas en la obertura.

<sup>6</sup> El musicólogo Boris Volman traza un interesante paralelismo entre la caracterización musical de estos personajes y los protagonistas de las óperas de Mozart en su obra *Russkie pechatnie noti XVIII veka* [Partituras rusas impresas del siglo XVIII], Leningrado, Edición Musical Estatal, 1957.

<sup>7</sup> Se trata de uno de los primeros vínculos entre la música española y la rusa, que tendrá su continuación en el siglo XIX personificada en compositores tan relevantes como M. Glinka y N. Rimsky-Korsakov.

cabe destacar también una *chanson* francesa y una seguidilla, su predilecta “Inocentita y linda”, ya citada por el compositor en *Il tutore burlato* (1775) e *In amour ci vuol destrezza* (1782). No obstante, esta utilización de elementos folklóricos ha sido duramente criticada por la bibliografía rusa de época soviética<sup>8</sup>, que destaca su excesiva simplicidad, la falta de profundización en los elementos musicales de tipo nacional ruso –caso de los giros cadenciales europeos– y la descontextualización del material folklórico del resto del argumento –ya que estas escenas se encuentran desligadas del desarrollo de la acción escénica– y del material musical restante de la ópera, escrito en un lenguaje bufo italiano.

Según el grueso de las fuentes, esta ópera fue estrenada el 5 de enero de 1790 en el teatro Hermitage de San Petersburgo, con el beneplácito del reducido grupo que conformaba el público cortesano. A pesar de las palabras de P. Svinin, autor del prólogo a las *Memorias* de Jrapovitskiy, que afirma que “la ópera *Melomanía* o *Pesnolubie* fue representada con frecuencia en el Teatro imperial Hermitage y en el Teatro Bolshoi”<sup>9</sup>, la consiguiente vida escénica de esta ópera fue reducida a engrosar las filas de tantas obras relegadas al olvido poco después de su estreno.

El desconocimiento de esta obra ha acarreado que todos los estudios anteriores a la década de 1950 que citan *Pesnolubie* –incluida la del eminente historiador de la música R. A. Mooser<sup>10</sup>– la califiquen como una traducción-adaptación, casi a modo de rusificación, de la ópera del francés Stanislas Champein (1780-1817), *La mélomanie*<sup>11</sup>, estrenada en París en 1781 sobre un libreto de Grenier, afirmación incorrecta pues tanto el libreto como la música de ambas no guardan similitud<sup>12</sup>. La causa de esta confusión se debe a que, aunque la existencia de esta ópera rusa musicalizada por Martín y Soler era conocida, las fuentes musicales no habían podido ser estudiadas, al encontrarse la partitura inaccesible en el Archivo de los Teatros Imperiales y haberse perdido la reducción impresa para voz y piano.

Fue el historiador Boris Volman quien, a mediados del siglo XX, finalmente halló un ejemplar de la reducción editada para voz y piano de *Pesnolubie*, conservada –como él mismo relata– en un fondo especial de la Biblioteca de la Academia de las Ciencias de la URSS de San Petersburgo. Al texto musical le antecede el libreto y en la página inicial constan los siguientes datos: “La música de la ópera cómica *Pesnolubie*, compuesta por el Sr. Maestro de Capilla *Martini* para clave y voces fue reducida por Prach<sup>13</sup>. San Petersburgo, tipográfica de la Escuela Gorniy, 1790”<sup>14</sup>.

Este hallazgo permitió aclarar una cuestión referente al estreno de *Pesnolubie*: al conocer su contenido argumental, se pudo establecer su vinculación directa con una puesta en escena previa a la conocida de 1790. Esta representación precedente aconteció en el Teatro Bolshoi de Moscú, probablemente entre agosto y septiembre de 1789, a modo de una primera prueba de Jrapovitsky

<sup>8</sup> Alexander Gozenpud: *Muzikalniy teatr v Rossii (s Istokov do Glinki)*. [El teatro musical en Rusia (desde sus orígenes hasta Glinka)], Leningrado, Gosudarstvennoe Muzikalnoe Izdatelstvo, 1959.

<sup>9</sup> Alexander Jrapovitsky: *Pamiatnie zapiski* [Memorias], Moscú, Tipográfica de la Universidad, 1862.

<sup>10</sup> Robert Alois Mooser: *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle*, 3 vol., Ginebra, Mont-Blanc, 1948-51.

<sup>11</sup> *La Mélomanie, Opéra-Comique en un acte en vers, mêlé d'Ariettes*, Paris, Des Lauriers, 1781.

<sup>12</sup> Salvo cierto paralelismo en los nombres de los personajes y la línea general del argumento.

<sup>13</sup> Se refiere a Iván Prach (¿-1818), coautor junto con N. Lvov de uno de los primeros cancioneros populares rusos, *Sobranie narodnij russkij pesen s ij golosami*, editado en 1790, y del que Martín y Soler tomó la mayor parte de las melodías folklóricas utilizadas en sus óperas rusas, ya sea de forma literal o como inspiración para una reelaboración.

<sup>14</sup> Boris Volman: *Russkie pechatnie noti XVIII veka* [Partituras rusas impresas del siglo XVIII], Leningrado, Edición Musical Estatal, 1957.

para ensayar su ópera ante el público, previo al estreno oficial en la escena imperial petersburguesa. Esta afirmación se basa en la confrontación del libreto con el contenido de una crítica escrita por el Ivan Krilov, desdeñada hasta el descubrimiento de Volman, cuyo contenido trataremos de analizar en los siguientes párrafos.

Ivan Krilov (1768-1844) fue un famoso literato ruso, fabulista, traductor, miembro de la Academia Imperial Rusa. Se dedicó a la literatura satírica y paródica y fue autor de más de doscientas fábulas muy conocidas y estimadas hasta la actualidad. Durante la década de 1790 desarrolló una importante actividad dentro del campo de la prensa periódica, participando en la creación de diversas revistas crítico-satíricas impresas por iniciativas privadas, cuyos artículos iban dirigidos a poner en relieve las injusticias y la corrupción de la sociedad rusa de su tiempo. La primera de ellas, *Pochta dujov* [El correo de los espíritus], incluía en su título completo una ilustración explícita en cuanto a su intención: *El correo de los espíritus, publicación mensual, o epistolario erudito, moral y crítico del filósofo árabe Malikulmulk con los espíritus del agua, del aire y del subsuelo*. Esta revista vio la luz entre enero de 1789 y marzo de 1790, y sus artículos presentaban forma epistolar –como es característico en la época– entre una serie de personajes fantásticos. En uno de los últimos números publicados a finales de 1790, pero datados en agosto-septiembre de 1789, aparece una burla a una nueva ópera estrenada en Moscú, y curiosamente, su contenido argumental coincide al detalle con *Pesnolubie* de Jrapovitskiy y Martín y Soler. En el artículo, titulado “Carta del duende Zor al hechicero Malikulmulk”<sup>15</sup>, su autor se refiere en términos jocosos y mordaces al estreno en Moscú de una ópera que, a juzgar por la descripción del argumento, es manifiestamente la que nos ocupa<sup>16</sup>.

El duende Zor, “autor” de la carta en cuestión, relata al hechicero Malikulmulk sus impresiones acerca del estreno de “una obra teatral nueva” de la que fue testigo, exponiendo tanto los sucesos que pudo observar en escena como sus opiniones al respecto. Comienza narrando la expectación previa al inicio de la representación, gracias a la cual la afluencia del público fue significativa, y “hubo tan poco sitio que los tocados y botones de moda, creo yo, sufrieron mucho”<sup>17</sup>. El autor justifica este gentío con la novedad del acontecimiento, mostrando asimismo la certeza de que el porvenir de la obra sería breve. Tras esta observación, hace hincapié en el deseo del autor de permanecer en el anonimato hasta el cierre del telón, siguiendo las costumbres de distintos teatros europeos del momento, sin ir más lejos la *première* en Viena de *Una cosa rara* (1786) de Da Ponte-Martín y Soler. Pero Krilov justifica este recurso en consonancia con el espíritu mordaz de todo el escrito:

El público de aquí aprecia las noticias, y con frecuencia en un espectáculo de estreno hay tanta gente, que si luego obligan a representarlo un año entero no recaudarian tanto dinero como el que se acopia en un estreno. Muchos espectáculos aquí suelen ser tales, que sólo puedan ser rentables por sus primeros ingresos: por esa causa los autores siempre ocultan su nombre para el estreno, para alegrar con ello al público

<sup>15</sup> *Pochta duhov* [Correo de los espíritus], 1789, Vol. II, carta XLIV. Consultada en Ivan Krilov: *Sochineniya* [Obras completas], Moscú, Pravda, 1969, pp. 245-251.

<sup>16</sup> Volman señala que durante largo tiempo se consideró que esta sátira iba dirigida contra la ópera de Cimarosa *Le due fidanzati* (1780) o contra la ópera italiana en general.

<sup>17</sup> Ivan Krilov: *Sochineniya* [Obras completas], Moscú, Pravda, 1969, pp. 247-248. Las citas que continúan sobre el artículo, proceden de esta misma referencia.

cuando vean que sus obras triunfan también en las sucesivas representaciones, aunque eso pasa con poca frecuencia, la mayoría de las veces deben ser modestos con sus nombres para siempre<sup>18</sup>.

El relato que hace del argumento operístico resulta demoledor: critica a su autor, de quien no cita el nombre –“el Autor, por lo que parece, pretendía que los espectadores se rieran de la música. Pero ellos, por error, se reían del Autor”–, y califica la trama de estúpida y sinsentido, además de lo cual censura la presencia de canciones en lengua extranjera dentro de una obra nacional:

La señorita, queriendo presumir ante ellos [los campesinos] de su voz, cantó en un idioma extranjero. [...] Los hombres, que por lo visto no eran muy entendidos, ni siquiera en su propio idioma, siguieron alabándola y le pidieron que cantara más; y ella, sin escatimar su voz para oyentes tan distinguidos, cantó una canción en su idioma natal, estando felicísima de que los jardineros la ensalzasen<sup>19</sup>.

Tampoco se libran de censura los propios personajes y sus afectos: “He ahí” –leemos– “un amor bastante ardiente, con la resolución de la joven de casarse con su amado antes de saber siquiera su nombre, por no hablar de su forma de ser. Y así acabó el primer acto, con cada personaje diciendo varias tonterías y cantando sin venir a cuento”; o, más adelante: “llega de Italia el cantante, que es tonto hasta el punto de olvidar su idioma natal y deformar las palabras como si fuera un zapatero alemán”.

El juicio al desenlace muestra de forma ejemplar el elemento jocoso y despreciativo insuflado por Krilov en su mordaz crítica:

La pareja se pone tan contenta que la juiciosa novia clama por todo lo alto que cuando tenga un par de hijos (deseo auténticamente femenino), les dispondrá un *gudok* [silbato] y una balalaica o algo similar a lo que ya no presté atención. Ese deseo gustó tanto al viejo y a su otra hija con el medio italiano, que ellos también vociferaron lo mismo; y también los siervos y siervas quisieron un par de hijos con un *gudok* y una balalaica, así finalizando la ópera con ese extraordinario deseo, que ninguna joven decente y honrada puede proferir ante su amado sin enrojecer, y qué decir de ante sesenta personas. Con esto se cerró el telón, lo que resultó ser el mejor momento de toda la ópera<sup>20</sup>.

La carta sentencia: “Éste es, amable Maikulkulk, el contenido de esta ópera, que te conté sin añadir de mi cosecha ni una palabra; dime qué opinión te brinda, o mejor, si ves que haya algún mensaje en esta ópera”.

<sup>18</sup> “Публика здешняя очень жалуется новости, и часто в зрелище, которое дают в первые раз, бывает столь много зрителей, что если б после заставили его играть крутлый год сряду, то не собрали бы столько денег, сколько соберется во время первого представления. Многие зрелища бывают здесь такие, которые могут похвалиться только первым сбором, а для сей-то причины авторы всегда скрывают свое имя для первого раза, чтобы обрадовать оным публику тогда, когда они увидят, что их сочинения торжествуют и в последующие представления, что, однако ж, не всегда случается, и они часто принуждены бывают скромничать навсегда своими именами”. *Ibid.*, p. 247.

<sup>19</sup> “Барышня, желая перед ними пощеголять своим голосом, поет на иностранном языке. Мужики восхищаются ее пением; а она, радуясь, что нашла людей, которым потрафила на вкус, зачинает перед своими холопами еще другую песню, и опять на другом иностранном языке. Мужики, которые, как кажется, и в своем языке не очень сильны, продолжают восхищаться ее песнями и просят ее еще перед ними попеть, а она, не жалея для таких важных слушателей своего горла, затягивает песню на своем природном языке, будучи вне себя от радости, что ее все огородашки хвалят”. *Ibid.*, p. 248.

<sup>20</sup> “Сия пара столь была тому обрадована, что целомудренная невеста кричит во все горло, что когда она наживет себе с своим мужем пару детей (подлинно девушку желание!), то приготовит им гудок и балалайку или что-то такое, во что уже я не вслушался. Сие желание так понравилось старику и другой его дочери с полугиталиянцем, что и они тоже закричали, а напоследок сколько ни было тут крестьян и крестьянок, всякий из них захотел по паре детей и по гудку с балалайкою, и тем окончили оперу, оставшись все при таком прекрасном желании, которого никакая честная и скромная девушка не может, не краснея, произнести ниже перед своим любовником, а не только перед шестьюдесятью человеками народу. После сего закрыли занавес, и это было самое лучшее место из всей оперы”. *Ibid.*, p. 249.

Esta feroz crítica perseguía diversos objetivos, entre ellos el de poner en evidencia la falta de originalidad y de coherencia argumental de la obra, junto con la innegable voluntad de atacar el extranjerismo, concretamente el italianismo imperante en los círculos aristocráticos, tema que perpetúa Krilov en escritos posteriores, enfocados ya a la música francesa. Resulta curioso que esta intención entronque con el objetivo del propio Jrapovitskiy a la hora de concebir esta ópera cómica, algo que Krilov parece ignorar deliberadamente. Esta actitud del sagaz crítico obedece a causas particulares, siendo su juicio de *Pesnolubie* una mera excusa para atacar a su libretista. Así pues, las palabras de Krilov puestas en boca del duende Zor, cuyo objetivo es el ataque de la obra, pero más aún del autor, desvirtúan la intención inicial de la ópera, dándole un enfoque acorde a la visión personal del literato ruso, promovido por su animadversión.

Esta falta de imparcialidad entronca con el principal motivo que subyace bajo la acometida al estreno moscovita de *Pesnolubie*: el deseo de arremeter contra el secretario personal de la emperatriz y por entonces director de los Teatros Imperiales, Jrapovitskiy. Esta enemistad entre Krilov y la citada Dirección provenía de la negativa de ésta a representar las obras de Krilov en la escena oficial, supuestamente a causa de las divergencias en cuestiones de orientación de la política teatral. Así pues, como comenta Volman, “esta mordaz sátira sobre la ópera *Pesnolubie* fue la primera flecha dirigida contra Jrapovitskiy, que a ojos de Krilov no era sólo una persona cercana a Catalina, sino también un obstáculo para su camino al teatro”<sup>21</sup>. El conflicto entre el literato y la Dirección de los Teatros Imperiales se remonta a las primeras tentativas del joven Krilov de llevar sus obras a escena. Inicialmente descartadas, la situación cambió cuando Krilov fue respaldado de Piotr Soymonov, por entonces miembro del Comité que regía la actividad teatral petersburguesa. Su patrocinio le sirvió de trampolín para representar algunas obras (con escaso éxito) y para obtener acceso gratuito a las funciones teatrales. Pero en marzo de 1789, el Comité fue disuelto y la Dirección de los Teatros puesta en manos de Soymonov y Jrapovitskiy, que juzgaron las obras satírico-sociales de Krilov de inadecuadas y perniciosas –no debe olvidarse que el temor a las repercusiones de la Revolución Francesa puso freno a numerosas obras de contenido social en diversos estados europeos–, y le denegaron el acceso gratuito al teatro.

Resentido, Krilov recurrió a su forma de protesta acostumbrada: dirigió una carta pública a Soymonov, en la que denunciaba el incumplimiento de las promesas de éste, y en la que el tono irónico se mezcla por momentos con una burla insolente. La difusión de la carta acarreó el consiguiente destierro de Krilov del mundo escénico por varios años, durante los cuales el literato se centró en el área de la prensa periódica, que usó a modo de palestra para su venganza literaria. No dudó en aprovechar cualquier pretexto para atacar a Soymonov y, en ausencia de éste, a Jrapovitskiy, al que veía igual de culpable de su exclusión injusta de la esfera teatral, a lo que se sumaba la estrecha vinculación de Jrapovitskiy con la emperatriz Catalina, otro de los objetivos de los dardos envenenados de Krilov<sup>22</sup>.

De esta forma, Martín y Soler y su ópera *Pesnolubie* se vieron afectados por esta vorágine crítico-literaria, recibiendo las duras críticas de Krilov a raíz del estreno moscovita de esta ópera,

---

<sup>21</sup> Boris Volman: *Russkie pechatnie noti XVIII veka* [Partituras rusas impresas del siglo XVIII], Leningrado, Edición Musical Estatal, 1957, p. 57.

<sup>22</sup> Durante inicios de la década de 1790, en la revista *Zritel* aparecieron diversos artículos de su autoría dirigidos tanto contra la política de favoritismo de la emperatriz en el ámbito artístico como por su ligereza moral en la esfera privada.



que sin duda influyó en su posterior vida escénica. Pero a pesar de ello, debe recalcar que la mordaz crítica no menciona los aspectos musicales de la obra, ciñéndose tan sólo a la faceta literaria. Ello puede ser interpretado tanto como ratificación de la señalada intención de Krilov de atacar esta ópera como medio de venganza contra Jrapovitsky, pero también como una aceptación de los aspectos musicales, acostumbrados para la época y coherentes con el contenido argumental.

El relativo olvido en el que se vio sumido Martín y Soler durante largos años por parte de la historiografía sin duda favoreció la propagación de la hipótesis de que la crítica de Krilov iba dirigida contra otra ópera de argumento similar<sup>23</sup>. Así pues, a pesar de las vicisitudes vividas por *Pesnolubie* durante su corta vida escénica, la valoración final de esta obra tiende a ser positiva, tal y como refleja Volman, que la denomina “éxito creativo de Martín” y apunta que “en la ópera aparecen no pocas arias, dúos y conjuntos, que conforman un buen espectáculo cómico”<sup>24</sup>.

Junto a todo lo anteriormente señalado, Volman expone otras hipótesis que nos hacen cuestionarnos en mayor medida el grado de objetividad de Krilov a la hora de concebir su crítica. Por los datos reflejados en los diarios de la corte imperial, en el estreno de *Pesnolubie* en el Teatro Hermitage de San Petersburgo en enero de 1790, la emperatriz no hizo acto de presencia, asistiendo tan sólo “Sus Altezas los Príncipes”. La ausencia de la monarca rusa puede ser explicada de dos maneras: de un lado, por su deseo de no alimentar la competencia artística con su secretario y, de otro, por su rechazo al contenido de la ópera, motivo que a nuestro entender resultaría más verosímil si se tiene en cuenta la coyuntura política y social coetánea y las características sociales de los personajes. Ciertamente, las frases más juiciosas fueron puestas en boca de los criados, cuyo tratamiento literario y musical resulta más realista frente a la representación de los protagonistas nobiliarios, ajenos por completo de la realidad y sumidos en sus propias y banales preocupaciones, características subrayadas a través del estilo bufo por el compositor español. Esto puede ser interpretado como un reflejo de las tendencias ideológicas de talante progresista del libretista, que antes de ocupar el cargo de secretario de Catalina, había impartido clases a algunos personalidades que, tras las revueltas de Pugachev, fueron considerados altamente peligrosos por sus opiniones políticas y reprimidos de forma tajante por el poder absoluto. Y junto a ello, las propias ideas de Jrapovitskiy le situaban en la esfera de las logias masónicas, prohibidas y perseguidas por Catalina II debido a su temor a la difusión de las ideas revolucionarias. Estas consideraciones echan por tierra algunas de las insinuaciones expuestas por Krilov en su crítica, pues la necedad de los protagonistas nobiliarios debía contrastar con la perspicacia de los siervos, representantes, aunque de forma muy edulcorada, de la realidad rusa del momento, lo que queda ejemplificado en los versos puestos en boca del siervo Secondo en su aria inicial del Acto I:

Así es la vida, suda y trabaja,  
la basura ajena barre del suelo;  
y tú no disputes con la música,

<sup>23</sup> Como es el caso de L. Maykov y P. Berkov, que la relacionaban al estreno ruso de *I due baroni di Rocca Azzurra* (conocida en Rusia bajo el título de *Dve nevesti*), o T. Livanova, que proponía que estaba dirigida contra la ópera italiana en general.

<sup>24</sup> B. Volman: *Russkie pechatnie noti XVIII veka* [Partituras rusas impresas del siglo XVIII], Leningrado, Edición Musical Estatal, 1957, p. 57.



teme del señor las palizas,  
y espera bullas y broncas<sup>25</sup>.

Así pues, resulta evidente que pese a compartir numerosos planteamientos ideológicos, el odio personal hace a Krilov acentuar las características más frívolas e italianizantes de *Pesnolubie*, dejando de lado la intención original del libretista.

Es interesante remarcar de qué forma Martín y Soler, al ser un compositor extranjero adscrito a la escuela italiana, debía mantener una relación compleja tanto con el gran público como con Catalina II y su corte, dos auditorios muy dispares a los que intentaban satisfacer simultáneamente tanto el libretista como el compositor a través de esta ópera. Así, fusionan los distintos elementos que gustan en ambos ambientes, consiguiendo un resultado que no acaba de cuajar en ninguno de ellos. Por un lado, la temática de tendencia liberal traslucida por *Pesnolubie* la privó de la aprobación de la soberana rusa y, por otro, su carencia de rasgos nacionales (a excepción de la canción rusa elaborada por Martín y Soler, desligada del contexto argumental de la ópera) y el reflejo de la realidad social tampoco favoreció su buena aceptación por parte de las clases medias rusas, reacción que denota la crítica de Krilov a pesar de su parcialidad.

Por otra parte, si tenemos en cuenta que la labor inicial para la que fue contratado Martín y Soler en la corte rusa fue la de componer música de estilo italianizante, parece lógico pensar que Krilov no arremetiera contra los aspectos musicales de *Pesnolubie*, puesto que la música se adecuaba a la temática de la obra, conformando una unidad con el texto. Por tanto, siendo este estilo el esperado en Martín y Soler, y el que le acarreó los aplausos del público europeo, podría pensarse que éste fue el motivo por el cual el crítico omitió las referencias a la música de *Pesnolubie*, aun cuando la falta de elementos nacionales diera pie a la extensión del ataque literario hacia el terreno musical. De esta forma, vemos que Krilov centró su crítica en aquellos aspectos que más le interesaba recalcar, obviando otros también susceptibles de ser criticados, por lo que no cabe la menor duda de la intencionalidad del autor de *El correo de los Espíritus*, movido por el sentimiento de ofensa particular y los deseos de venganza contra aquéllos que ostentaban el poder teatral y lo empleaban, a sus ojos, de forma arbitraria e injusta.

A modo de conclusión, destacamos la importancia del hallazgo del libreto de *Pesnolubie* y su identificación con el contenido de la crítica de Krilov en la "Carta del duende Zor al hechicero Mal-mikulmulk", que permitió registrar un estreno indocumentado de esta ópera en Moscú. Su datación, al menos cuatro meses anterior al estreno en el Teatro Hermitage, ratifica que la composición de esta ópera se realizó en los meses siguientes al estreno de la primera ópera rusa de Martín y Soler (*Gorebogarir Kosometovich*) y con anterioridad a agosto de 1789. Junto a ello, el análisis de la crítica de Krilov deja entrever las opiniones de las clases medias urbanas sobre la ópera y, asimismo, aclara algunos de los motivos de su escasa repercusión entre el público ruso. Por último, nos sirve de marco para analizar el impacto del conflicto personal entre Krilov y la Dirección de los Teatros Imperiales en la posterior vida escénica de esta segunda ópera rusa de Vicente Martín y Soler.

<sup>25</sup> "Вот жизнь, потей и работай/ Чужой сор с земли подметай/ А сам с музыкой не ссорься/От барина побоев бойся/ И жди и брани и тузов". Libreto de la ópera cómica *Pesnolubie*, en tres actos. Música del maestro de capilla Martín. San Petersburgo, Tipografía del Instituto Gorniy, 1790. Acto 1, escena 1, Aria inicial de Secondo.